基督教传教士与工尺谱※

宫宏宇

（新西兰国立尤尼坦理工学院语言研究系）

摘　要：现存基督教（广义的）传教士的著述中，有不少关于中国音乐，尤其是中国传统记谱法的资料。在这些资料中，既可以看到传教士对中国本土记谱法的好奇与观察，又可以看到他们对中国音乐文化态度的分化和变化，还可以从侧面窥见他们与中国人士在音乐上的交往。特别是通过他们对工尺谱的创造性利用，我们看到19世纪下半叶西洋传教士为宣教而在音乐本土化方面所做的努力。在这一中西音乐文化的碰撞中，不仅可以了解东西方文化的传播过程，也可以看到，同是来自西方的基督教传教士，在面对中国音乐时，所采取的态度和策略却不尽相同。

关键词：传教士；工尺谱；钱德明；李太郭；卫三畏；帅福守；李提摩太

中图分类号：J608　**文献标识码**：A　**文章编号**：1004-2172(2013)01-0031-10

引　言

中国传统音乐品类繁多，源远流长，记录、承载、传播这一丰富传统的形式也纷纭繁杂。宫廷音乐所用的律吕谱、宫商谱，古琴所用的文字谱、简字谱，唐燕乐半字谱，宋俗字谱，瑟谱，埙谱，锣鼓状声字谱、符号谱，二四谱，三弦谱，唐传日本筚篥谱、笛谱、笙谱、尺八谱，曲线谱，央移谱，三线谱等。[①]其中起源于唐代、兴盛于明清时期、至今仍存活在多种民间乐种中的工尺谱，在传统音乐的发展中所起到的"推动作用，在古谱史上占有不容忽视的地位"。[②]已故民族音乐学家佛兰克·哈里森（Frank Ll. Harrison，1905－1987）在上世纪80年代中期的一篇文章中，用了"观察（Observation）、诠释（Elucidation）、利用（Utilization）"三个词来凸显从17世纪到19世纪30年代西方人对东方音乐态度的几种类型。[③]作为以面向中国民众宣教为目的的基督教传教士，只要是对音乐有兴趣，一般都会注意到当时在中国民间广为流传的工尺谱。本文就以18、19世纪来华的几位来自欧美不同教派的传教士为例，来审视他们对工尺谱从好奇到观察、从阐释到融合利用这一过程。研究传教士接触与认知中国本土音乐体系的过程（特别是他们19世纪末对工尺谱的创造性利用），不仅可以为我们研究东西方文化的交流过程提供实例，有助于我们了解19世纪下半叶西洋传教士为宣教而在音乐本土化方面所做的努力；还可以使我们认识到，同是来自西方的基督教传教士，在面对中国文化（包括音乐）时，所采取的态度和策略却不尽相同。

一、雾里看花——钱德明、李太郭、卫三畏

来华的天主教传教士中，最早提到工尺谱的可能是1751年抵京、1793年在京病逝的法国耶稣会士钱德明（Jean－Joseph Marie Amiot，1718－1793）。早在他写于1751－1752年的未刊手稿中最后就"包含了五首用原有记谱法所记的中国旋律"[④]。1754年，钱德明在给当时任法国金石和文学科学院常务秘书的德布甘维尔（de Bugainville）先生的书简中，也提到了"近代中国人的乐谱"[⑤]。虽然在寄回法国的《中国古今音乐篇》手稿中，钱德明"既提供了古人的律名（黄钟、大吕等），又提出了钱德明时代中国人的术语（合、四、一、上等）"[⑥]，但在其1779年正式出版的《中国古今音乐篇》一书和1780年出版的《中国杂纂》第六卷[⑦]中，这些插图被编辑者鲁西埃（Pierre Joseph Roussier，1716－1792）擅自取消了，与工尺谱有关的仅刊出了以下这幅图例（见图1），以作示范：

收稿日期：2012-08-27

※基金项目：本文系教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目"中华民族音乐文化国际传播与推广"研究成果，项目批准号：10JZD0011。

作者简介：宫宏宇（1963—　），男，奥克兰大学哲学博士，新西兰国立尤尼坦理工学院语言研究系高级讲师。

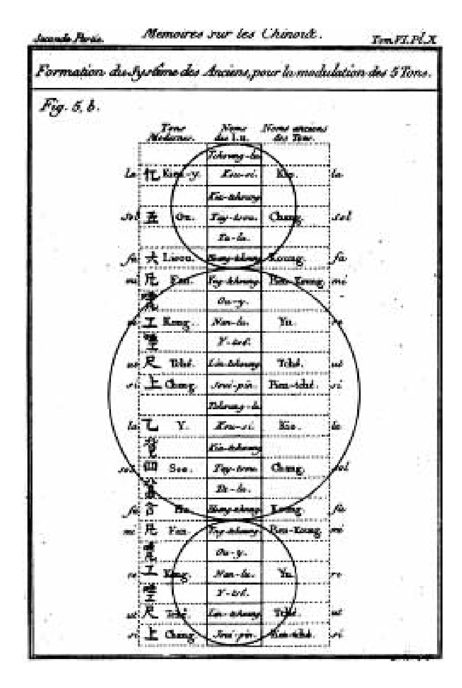


图 1

谱例来源:Joseph-Marie Amiot, *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes*(1779),无页码。

关于钱德明对工尺谱的熟悉程度,虽然学界的意见不一[⑧],但其著述(包括未刊手稿本和有关中国音乐的各种通讯)在法国学界的影响却是毋庸置疑的。如接触过钱德明《古乐经传》等未刊译稿的德拉博尔德(Jean-Benjamin de Laborde, 1734-1794)[⑨]就是一例。在质疑卢梭(Jean-Jacques Rousseau)在其《音乐辞典》(1768)中断言中国没有记谱法时,德拉博尔德在其《论古今人的音乐》(1780)一书中不仅提到了钱德明在其1779年于巴黎出版的《中国古今音乐篇》中所提供的中国记谱法图例,还提到了钱氏第一批译稿中的近代中国人的乐谱:

卢梭在其《音乐辞典》的"方块字"条目中毫不犹豫地断言,无论是阿拉伯人还是中国人,都没有任何表示乐音的方块字。我们手中掌握有能驳倒这样一种显得有些过分大胆的论点的资料……至于中国人谱曲的方块字,本书的目的不是在于提供各种例证,大家在钱德明神父的《中国古今音乐篇》所附图版中都会发现这一切。但我们将介绍这位博学的传教士于其1754年致德布甘维尔先生的书简手稿中,在这个问题上所进行过的深入论述的部分细节。[⑩]

德拉博尔德接下来所提供的以下工尺谱音名、时值和节拍符号以及《柳叶锦》五线谱例(见图2)和《柳叶锦》工尺谱例(见图3),就来自钱德明《中国古今音乐篇》手稿。[⑪]
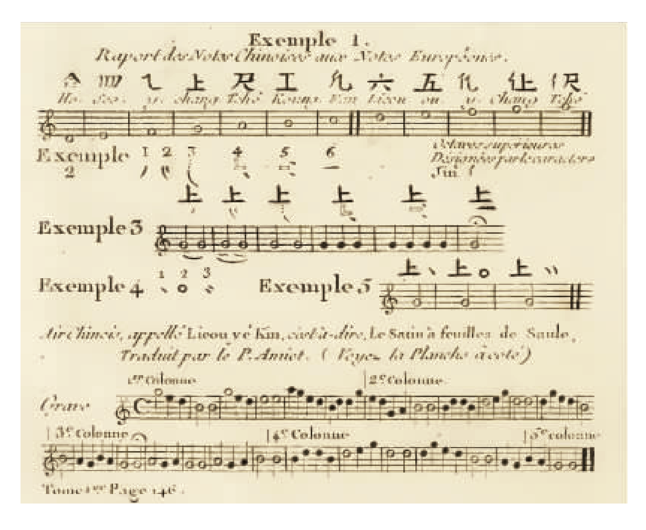


图 2

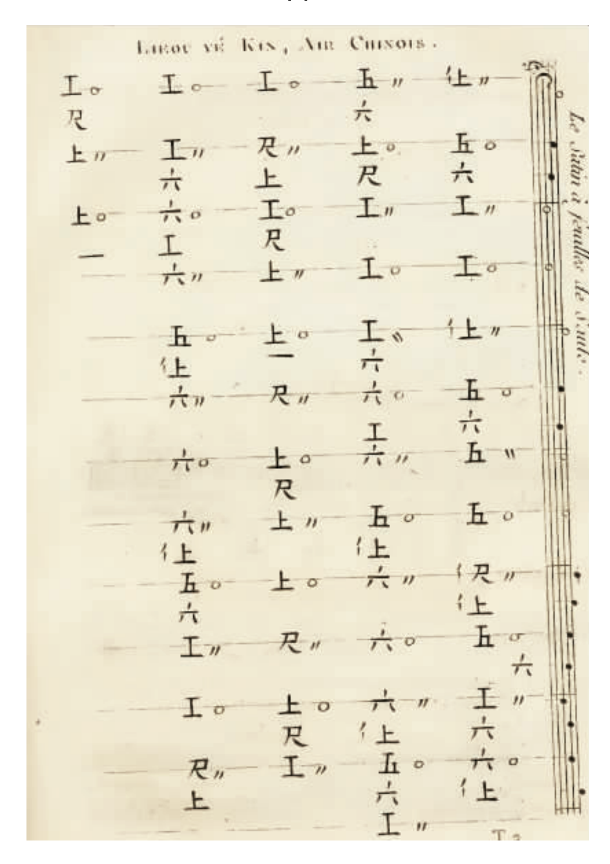


图 3

谱例来源:Jean-Benjamin de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris, 1780), Vol. 1, pp. 146-47.

在1779年寄给法国皇家文库图书馆管理员比尼翁的汇编包含54首曲谱的手稿本《中国人的娱乐曲集》(或《中国通俗乐曲集》)中(*Divertissement Chinois ou Concerts de musique chinoise*)[⑫],**钱德明不仅再一次图示了工尺谱音名、时值和节拍符号等(见图4),还将《柳叶锦》翻译成了下列"颇令人费解的中西合璧"的图**

例(见图 5)。[13]

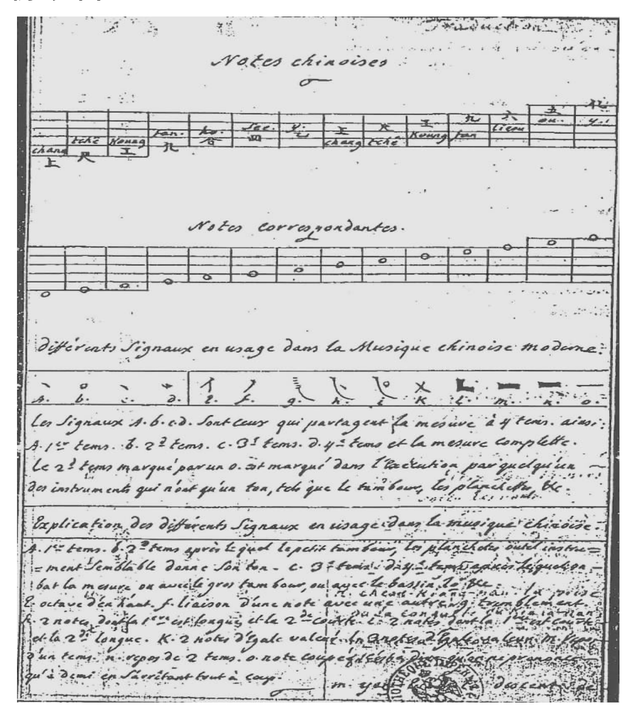


图 4
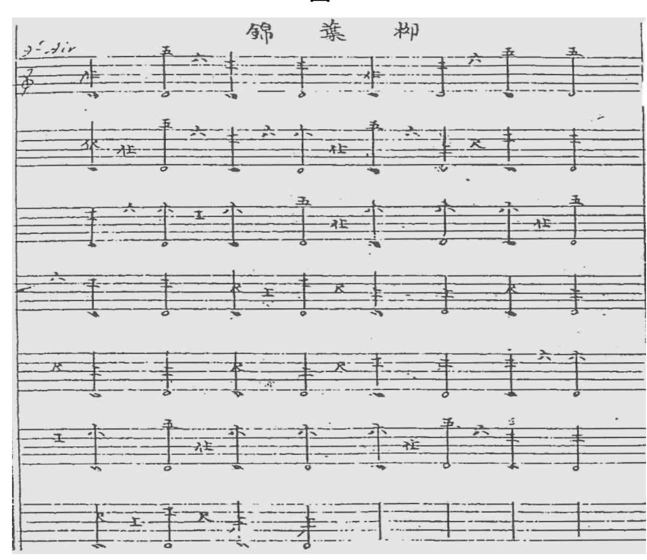


图 5

谱例来源:转引自 Kii-Ming Lo,“New Documents on the Encounter between European and Chinese Music”, *Revista de musicologia* 16.4(1993):30—31.

钱德明虽然在著述中多次提及工尺谱,但遗憾的是,他所提供的图例及解释都没有在他唯一正式出版的《中国古今音乐篇》中出现。所以,其影响只限于接触过他手稿与通讯的人士。

新教传教士最早提及工尺谱的应该是英国传教士李太郭(George T. Lay,1800—1845)。李太郭是最早来华的新教传教士之一。李太郭和钱德明一样,博学而又懂音乐。除通拉丁语、希腊语和希伯来语及学过医学外,在音乐上也有一定的造诣,还曾一度参与音乐百科全书的编辑工作。1825 年,李太郭以自然科学家的身份,参加了一支环绕太平洋地区的探险队,第一次接近中国沿海一带,后来成为英国圣书公会的东亚代理人。1836 年,他被派往澳门学习中文,三年后回国,1841 年在伦敦出版了《中国人写真》(*The Chinese as They Are: Moral, Social, and Literary Character*)一书,该书专设一章(第八章)介绍中国音乐。同年,他自荐担当英国赴华特使璞查鼎(Henry Pottinger,1789—1856)的翻译再次来华。南京条约签订后,他成为英国驻广州领事馆的首任领事。以后又历任福州和厦门领事,直到 1845 年 11 月因病死于任上。[14]

李太郭有关中国音乐的论述最初发表于西方传教士在清末中国创办的英文期刊《中国丛报》(1839 年 8 卷 11 期)上。在这篇题为《中国人乐器以及其和声体系概要随笔》[15]的文章中,他不但提到中国弦乐器(古琴、琵琶、三弦、月琴、二胡)的构造、制作材料、尺寸规格、形状样式、所用音阶、定弦(调音)方式,演奏手法,打击乐器(钟、鼓、磬、锣)和管乐器(笛、号筒、笙等)的音响原理与功用,还提到中国的记谱方式,其中简单地提到工尺谱和古琴谱。关于工尺谱,他是这些说的:

> 演奏者似乎并没有类似总谱的东西——一人凭着记忆或通过笔记来演奏,而另一人则尽可能的依照他所掌握的最佳的和声理念来给他伴奏。中国的记谱法简单,由九个符号组成。这九个符号通常通过在左手边添加“人”字旁,来表示通常音域的高八度或低八度。[16]

这里,李太郭虽然没有像钱德明那样举出实例,但他说的“九个符号”,则无疑是明、清以来广泛流传在中国民间的工尺谱中用的九个表示音高和唱名的基本符号——即“合、四、乙、上、尺、工、凡、六、五”九个字。同时他也注意到同音名高八度,需加偏旁“亻”的做法,但他似乎没有意识到工尺谱中同音名在表示低八度时,则做法不同,需将谱字的末笔向下撇。

我们知道,中国传统音乐和民间音乐的传承在很大程度上依靠的是“口传心授”、“心领神会”。记谱法以备忘为主,具有极大的灵活性和即兴性。这种记谱法的好处是为表演者保留了极大的自由发挥的空间,但其弱点是“谱简声繁”,不利于自学。乐谱只记录骨干音和框架(音乐旋律),对于那些细微的变化和润饰则略而不记。[17]对于习惯了精确的五线谱的李太郭来说,他不可能不注意到中国记谱法缺乏明确的节奏节拍标志这一“弱点”:

虽然他们也和我们一样用脚打拍子，但没有节拍表。音符不管快或慢都没有可以区分的符号。所以，除非他以前听人唱过，没有人可以仅凭着曲谱就把一首乐曲演奏出来。他们的书写的音乐就是出于这样一种非圆满的状况。[18]

可能是对中国音乐只有有限的接触吧，这里李太郭显然没有意识到工尺谱中不仅有节拍符号（如板眼，即“丶”或“×、－”或“□、○、●、△”），也有调性标记。相反，由于他学过古琴（曾经随福建的一个商人学过古琴），所以当他叙及古琴所用的谱法时就相对准确。但值得注意的是，虽然李太郭认为中国工尺谱缺乏明确的节奏符号不尽如人意，但在他看来，这一缺陷并非只有中国独有：

希腊人也没有可以区分长短音的方法，除了他们唱的长或短的音节。所以我们一定不要过分强调中国人这一缺陷，而更应反过来想一想，像希腊这样匀整而精确的人种，不是也没有能发明出一些简洁和雅致的方法来把声音传递到眼睛的吗？[19]

1833 年抵达广州的美国美部会传教士卫三畏（S. W. Williams，1812－1884），在其 1848 年首版的《中国总论》（*The Middle Kingdom*）中也提到了工尺谱[20]。相比之下，卫三畏对工尺谱的叙述比李太郭的要稍详细一些，但从其描述的琴谱来看，似乎参考了李太郭发表在《中国丛报》上的文章。但不同的是，卫三畏不仅提供了以下工尺谱与五线谱对比图例（见图 6），还提到了工尺谱字中“合”是“六”的第八度音、如需表示比“乙、上、工、凡”等更高的音，则在这些字的左旁加“亻”号，或将谱字末笔向上挑的做法。
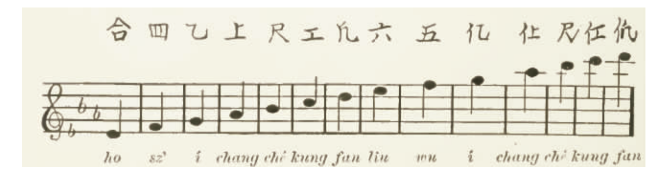


图 6
谱例来源：S. Wells Williams，*The Middle Kingdom*（New York and London：Wiley and Putnam，1848），Vol. 2，p. 164.

与李太郭一样，卫三畏也注意到并指出了“合、四、一、上、尺、工、凡、六、五、乙”等字“当只是简单地写下来，没有额外的指令时，只指明在某些音阶中的音高。他们既不表明音的长度（音值），也不明示绝对音高”的不足之处。他也提到了中国的各种乐器并不都用相同的记谱法。值得注意的是，他虽然批评中国记谱法不明确标明拍节，中国人不懂什么是渐强、渐弱、倚音、升、降、连音等欧洲记谱法中有助于表达作品的符号，也不知道给乐曲定调；但他在谈到工尺谱与五线谱在写法上的不同时，又矛盾地提到：工尺谱在写法上是由右而左作直行书写的，直行字的左侧或右侧有各种各样的时值、表情、反复、停顿等指令性的符号[21]。他还观察到，中国乐器所用的记谱系统，也不乏“推、弹、钩”等指法符号。[22]

卫三畏自己没有学过中国音乐，对中国音乐所持的态度，总体上是蔑视的。但蔑视归蔑视，当述及工尺记谱法的起源时，他还是依据自己所观察到的“工尺谱在日本和朝鲜都存在”这一事实，否定了 1793 年马嘎尔尼来华使团成员约翰·巴罗（John Barrow，1764－1848）在其《中国行记》（1804）一书中所持的“中国人是 1670 年，从罗马天主教耶稣会士徐日昇那里学来的这种记写音乐的方法”的论断[23]。卫三畏很可能是受了钱德明有关著述和下节将要谈到的帅福守等其他传教士学者的影响，在《中国总论》的修订版中，他也纠正了自己曾提出的中国记谱法没有固定节拍的不实之论。[24]

二、试图理解——帅福守

如果说英国圣书公会的李太郭和美国美部会的卫三畏只是在通论中国时简略地提到了工尺谱，1845 年来上海传教的美国圣公会传教士帅福守（Edward W. Syle，1817－1891）[25]则是目前可知的第一个试图从学术的角度来向西方人介绍工尺谱的人。他的文章——《论中国人的记谱法》[26]——早在 1858 年 2 月 16 日就在刚成立的皇家亚洲文会北中国支会（The North China Branch of the Royal Asiatic Society）上宣读，一年后正式刊载于他参与创办的《皇家亚洲文会北中国支会学报》（*Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*）上[27]。这篇文章虽用《论中国人的记谱法》之名，但主要介绍工尺谱。与钱德明全面论述中国音乐的著述方式不同，该文章从一开始就明确表明，只谈中国人常用的记谱法——即工尺谱，并不涉及中国音乐的特点。

在这篇论文中，帅福守首先批评了法国神父杜赫德（Jean－Baptiste Du Halde，1674－1743）在其《中华帝国全志》第三卷中所传递的“他们[指中国人]没有乐谱，也没有任何可以表示多种不同音调的标志”，中国人“只能通过听和死记硬背来学习歌唱和演奏”的错误信息[28]，并以自己的例子现身说法：

我们自己来这儿没几个月，就通过我们雇的第二个中国老师意识到，中国有一种很可尊重的记写音乐的体系的存在。这种体系与希腊人用的那种体系相

比，也毫不逊色。[29]

与李太郭和卫三畏一样，帅福守首先介绍了工尺谱的总体特色，如常用的九个音高符号（“他们用九个不同的字或音节，这九个字正好和我们通用的不用上下加线的五线谱上可写的音符数目相等”）、每个谱字的发音、工尺谱的写法（自上而下、从右到左）以及高八度音加“亻”或将谱字末笔向上挑的做法（见图7）[30]。但与李太郭和卫三畏不同的是，帅福守不仅为读者提供了中国学音乐者初学时都要学的《六板》谱例（见图8），还将英国人耳熟能详的一首学音乐入门曲“In My Cottage near the Wood”（他自己译为《我舍间》，见五线谱图10）翻译成了工尺谱（见图9），其目的除显示工尺谱这一记谱体系与五线谱的异同外，也旨在展示该谱法的易掌握之处。

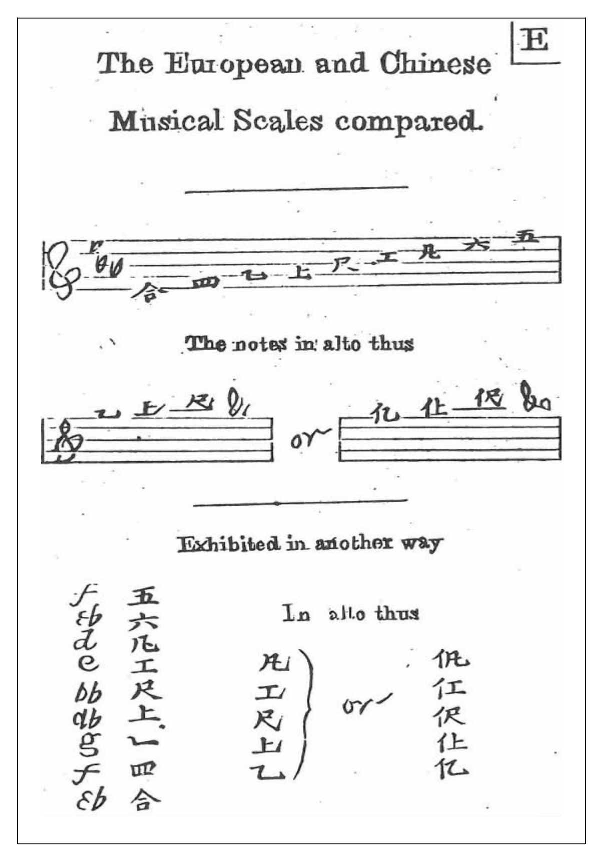


图7

A. Lôh Pan.

上六、六、尺、工、四、工
上、尺工工工尺四、六
四工、尺、六、六、上、尺板
合、尺 六 上、
上、尺、六、尺、合、
工五 四合、
工、六、上、工、上、四
四、 尺 上、
尺六、五、上、四、
上、五上上上四、
六、上、四、上、上
合、工五上四上、
四尺、六、尺、合工
上、 尺、
尺、六、工、六、
四、六五尺六工

图8

B. In my Cottage.

上、合、四、乙、合、
上合 四、合我
尺乙尺、四尺、舍
乙、尺、尺合、尺間
乙尺上、 工、
上工、上尺、工
四、尺乙、尺尺、
合六四上、
四工乙上上、
乙尺、上乙、上
合、 四、乙乙、

图9

谱例来源：E. W. Syle, “On the Musical Notation of the Chinese,” *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*, 1. 2 (1859): 176—179.

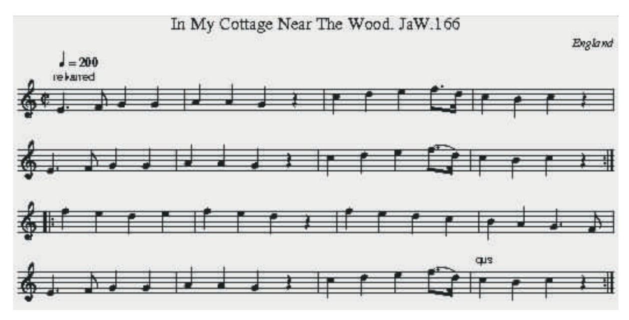


图10 《我舍间》原谱

谱例来源：“In My Cottage near the Wood”-http://abcnotation. com/getResource/downloads/image/in-my-cottage-near-the-wood-jaw166. png? a=www. andyhornby. net/Music/James%20Winder%201835%20MS/0166

工尺谱虽说作为记录音乐的工具一直在中国民间广泛流传，但作为教学所用的记谱法的确存有很多不完善的地方。如对升降半音、力度、节奏、表情变化等都无法准确的标出。与李太郭和卫三畏不同的是，帅福守虽然认为工尺谱“节拍的记法无疑是有缺陷的”[31]，但他也意识到工尺谱中有节奏、节拍符号的存在（如乐句间留出的空隙以表示休止，偶尔会用句点来表示节拍速度等），工尺谱中也有表情及其它记号，只是标记方式不一，随意性大，且随表演者而定。如他在谈到《说凤阳》（见图11）时就提到：这里，最值得注意的特点是那些细小的、没有写下来的有时向上有时向下的变动，或随意性的偏斜。这就构成了我们所谓的中国风格的特性，但这是表演的把戏之一，是没有记谱

法的。[32] 他还通过《小曲》(见图 12)一例,让读者注意到中国的记谱法还有"别的一些值得注意的特色,如表示休止的方法就是只用一小小的'乚'"。但"具体休止多长时间,得通过传统的方法习得,或由学生自己推断。推断并非凭空乱猜,而是有一定的界限的,得视与邻近节拍的靠近程度而定"。[33] 这表明他意识到了工尺谱"谱简音繁,口传心授"的特点,也注意到了工尺谱中音的节拍长短是用板眼符号、每拍中所包含的字数、字体的大小、字与字之间的距离来表示的。令他不解的是,工尺谱节拍符号不完善,但中国乐人的节奏感却无懈可击。用他自己的话说:"中国乐人总的来说,节奏感都极强。他们似乎以突然休止、不停地出现切分音为乐"。[34]

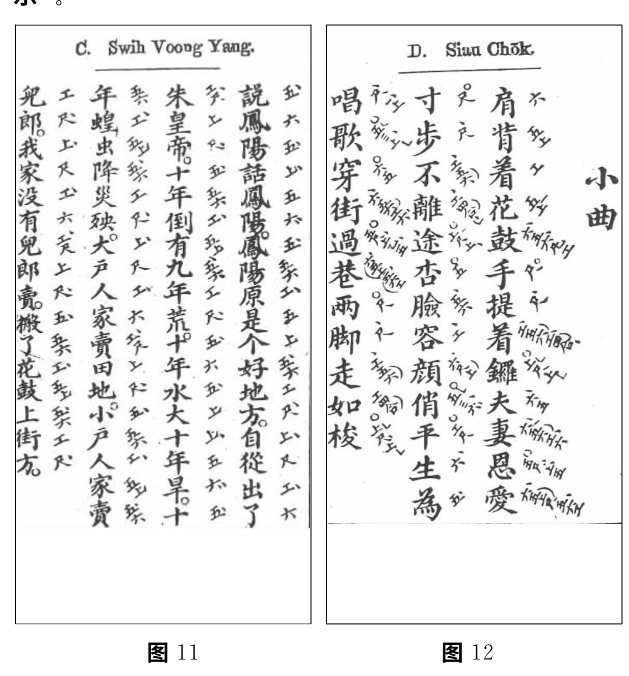


图 11　　图 12

谱例来源:E. W. Syle, "On the Musical Notation of the Chinese," Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society, 1. 2 (1859): 176-179.

三、为主而用——狄就烈、苏慧廉

与早期来华的传教士一样,19 世纪下半叶来中国的传教士只要涉及到音乐,就都会注意到工尺谱。1863 年 7 月受美国北长老会派遣到中国传教,1864 年 1 月抵达山东登州,同年 9 月在山东登州蒙养学堂中设立乐法课,系统地传授现代西方乐理知识和歌唱技巧的狄就烈(Julia B. Mateer, 1837－1898)也不例外。她的《西国乐法启蒙》一版和二版虽然用的都是普通的五线谱,但是她在选择中国常用练习曲《六八》时,就把工尺谱也一并附上(见图 13A)。1892 年她把《西国乐法启蒙》改为《圣诗谱》时,同一首《六八》曲,虽然上面的五线谱改成了当时刚在美国风行的"符号记谱"[35],但下面的工尺谱没变(见图 13B)。

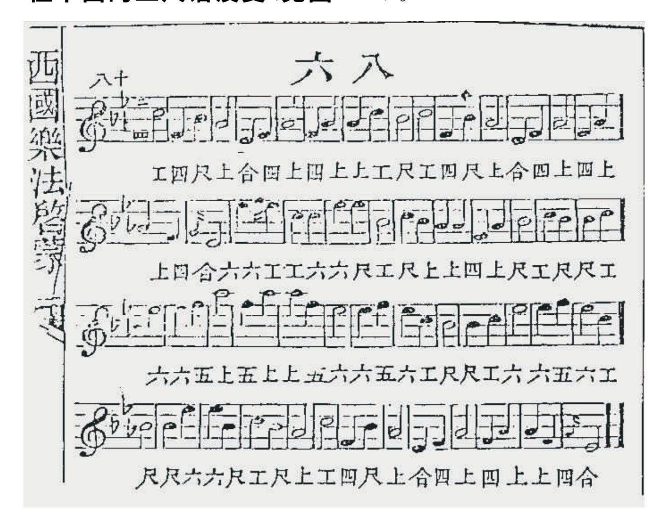


图 13A
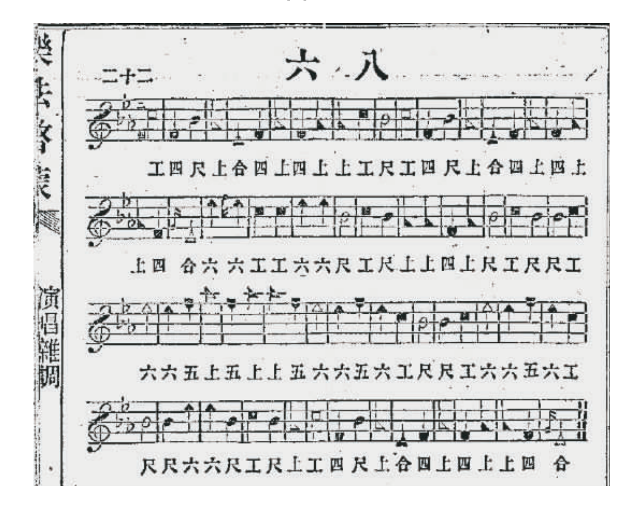


图 13B

谱例来源:狄就烈《西国乐法启蒙》(上海美华书馆,1879),页 165. 狄就烈《圣诗谱》(上海美华书馆,1892),页 51.

与美国长老会的狄就烈相比,1882 年来华的英国卫理公会传教士苏慧廉(也称苏维廉,William E. Soothill, 1861－1935)对工尺谱的论述则详细得多。[36] 苏慧廉有关工尺谱的看法主要见于他 1888 年在宁波宣教会上所宣读的一篇题为《中国音乐与我们在中国传教之关系》的讲话。[37] 应听众要求,这篇讲话稿在 1890 年发表于在华基督教差会所办的《教务杂志》五月号上。从该文的标题就可以看出,苏慧廉的这篇文章是为了更有效地传教而写的,实用主义的性质极强,与上面提到的帅福守的就事论事的文章相距甚远。但他对中国音乐——包括对工尺谱——的总体看法,与帅福守的认识大致相同,均持肯定态度。在苏慧廉的

眼里，工尺谱虽然无法和五线谱相比，但也还不失为一种“不错的”、也很“详尽”的记谱系统，值得传教士们学习采用。为了使传教士了解这种记谱法，他用传教士熟悉的语言介绍工尺谱。如在介绍工尺谱常用的九个唱名（也表示音高）时，他说：

“合”相当于我们的大调的主音C，“四”相当于我们的大调的二级音D，“乙”相当于我们的大调的三级音E，“上”相当于我们的大调的四级音F，“尺”相当于我们的大调的五级音G，“工”相当于我们的大调的六级音A，“凡”相当于我们的大调的七级音B，“六”相当于我们的大调的八级音，或高八度的C，“五”相当于我们的大调的九级音，或高八度的D。[38]

苏慧廉和别的传教士一样，对工尺谱的缺点也不是没有察觉。他特别提到节拍及其时值的问题：“他们的记谱法有个缺点，那就是他们没有令人满意的表示时间的方法。我们有二全音符、全音符、四分音符、八分音符等，这些［符号］对音乐来讲就好像一天中的小时、半小时、分钟和秒一样。但中国人却没有与之相等的表达方式[39]**。这里，苏慧廉显示了对工尺谱中时值记号（如板眼）的不熟悉。但是，苏氏在指出工尺谱缺点的同时，也和帅福守一样注意到中国乐人在实际演奏时是非常有节奏感的。他还特别注意到了鼓师在中国乐队中的重要性：“的确，［中国］乐队中最重要的乐手，其实就是用一小竹片打鼓的人，节奏变化是由他负责控制的。如果想召集一支小乐队，即使只有三人的小乐队，鼓师也必为其中之一。”**[40]**但他对工尺谱缺乏精确标记，不利于教学的缺点，仍表示疑惑：但奇怪的是，他们实际上没有记一首曲子节拍的谱表，也没有表示时间的标志。所以对一个中国人来说，照着乐谱演奏是不可能的，必须有人先奏给他听，他才能把节拍弄准。”**[41]**因此，他建议用当时流行的、由基督教公理会牧师约翰·格文（John Curwen，1816－1880）主创的“主音嗖乏”法中的节拍、节奏等符号来弥补这一缺点。**[42]

四、中西融合——李提摩太夫妇

以上所提到的传教士虽都注意到了工尺谱在记录节奏、节拍及时值上所存在的问题，但并没有提出任何解决的办法。苏慧廉虽提议用“主音嗖发”的符号来补工尺谱之不足，但并没有见其付诸实践。目前可见的资料表明，新教传教士中，为解决此问题下功夫最大者，为来自英国浸礼会的威尔士传教士李提摩太（Timothy Richard，1845－1919）和他的夫人玛丽·马丁——即我们所说的李提摩太夫人（Mary Richard，1843－1903）[43]**。这从其1883年出版的教科书《小诗谱》和1890年发表在《教务杂志》的文章中即可看出。**

李提摩太夫人很清楚板眼在工尺谱中的重要性：“中国人通常用来表示节拍的符号主要有二，×曰板，〇曰眼。板为重拍，眼为轻拍，实际上与我们小节中的节拍相同”[44]**。板眼外，中国还有别的节拍符号，但问题是不统一。对工尺谱中所存在的标调法、节奏、节拍、半音和表情记号等问题，李提摩太夫人的解决方式是中西结合。用国内最早研究李提摩太夫妇与《小诗谱》的刘奇的话说就是：**

她在《小诗谱》中创用了一种独特的工尺谱体系，简言之，“图工尺之表，存sol－fa谱之体”……她把中国“十二律字”与“十二平均律”的固定音名对照起来，用“黄钟均”、“大吕均”、“太簇均”等分别来表示C调、♭D调、D调等……工尺谱中一般很少用文字表示出来的半音音程，她用了“大”（大吕）来表示♯C和♭D音；用“夹”（夹钟）来表示♯D和♭E音；……《小诗谱》还采用了“×”、“〇”两种板眼记号，另外用“一”表示“加唱一拍”；用“?”表示“一拍分为两半”；用“，”表示“半拍又分两半”；用“，，”表示“一拍又分三分”；用“；”表示“上四分之三、下四分之一拍”等；……《小诗谱》中还引用了……五线谱常使用的延长号和力度记号[45]。

有意思的是，李提摩太夫妇在对中国音乐传统一无所知时，主要依赖他们熟知的“主音嗖乏法”记谱法。[46]**但在接触到工尺谱后，他们就毅然决定采用工尺谱。其原因就是工尺谱是中国民间广泛流传的记谱法，用的是汉字，中国人熟悉，学起来方便。**[47]**但他们最终的目的还是要引进五线谱的。**[48]**与帅福守一样，他们也将西人熟悉的一些曲子（如下面所示的亨德尔的《哈里路亚》见图14）译成工尺谱和“主音嗖乏”谱作为范例。**
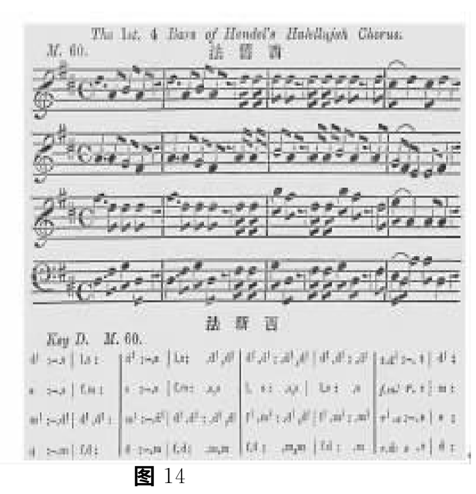
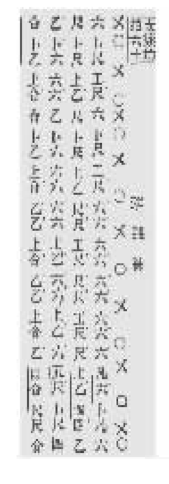




图14

谱例来源：*The Chinese Recorder* 21.9（1890）：419.

为了便于比较中西乐谱，李提摩太夫妇还提供了各种示意图表（见图 15、16、17）。

小詩譜 變調圖

					圖		調		變					
G♭	D♭	A♭	E♭	B♭	F		C		G	D	A	E	B	F♯
、	生	逆	變	降						生	順	變	升	
蕤	大	夷	夾	無	仲		黃		林	太	南	姑	應	蕤
賓	呂	則	鐘	射	呂		鐘		鐘	簇	呂	洗	鐘	賓
均	均	均	均	均	均		均		均	均	均	均	均	均
							調正							
			凡	乙	工		五		尺	六	上			
尺	六	上					大			凡	乙	工	四	尺
	凡	乙	工	四	尺	鐘	六	黃	上					
上						鐘	凡	應	乙	工	四	尺	合	上
乙	工	四	尺	合	上	射	乇	無					凡	乙
				凡	乙	呂	工	南	四	尺	合	上		
四	尺	合	上			則	夕	夷			凡	乙	工	四
		凡	乙	工	四	鐘	尺	林	合	上				
合	上					賓	勾	蕤	凡	乙	工	四	尺	合
凡	乙	工	四	尺	合	呂	上	仲						凡
					凡	洗	乙	姑	工	四	尺	合	上	
工	四	尺	合	上		鐘	夾	夾				凡	乙	工
			凡	乙	工	簇	四	太	尺	合	上			
尺	合	上				呂	大	大		凡	乙	工	四	尺
	凡	乙	工	四	尺	鐘	合	黃	上					
上							凡		乙	工	四	尺	合	上

图 15

MODULATOR.

表尺工

A♭	E♭	B♭	F	C	G	D	A	E
工	五	尺	六凡	上乙夾五大六凡乇工夕尺勾上乙夾四大合凡乇工夕尺勾上乙	工	五	尺	六凡
尺	六凡	上乙	工		尺	六凡	上乙	工
上乙	工	四	尺		上乙	工	四	尺
四	尺	合凡	上乙		四	尺	合凡	上乙
合凡	上乙	工	四		合凡	上乙	工	四
工	四	尺	合凡		工	四	尺	合凡
尺	合凡	上乙	工		尺	合凡	上乙	工
上乙	工	四	尺		上乙	工	四	尺
四	尺	合凡	上乙		四	尺	合凡	上乙
合凡	上乙	工	四		合凡	上乙	工	四
工	四	尺	合凡		工	四	尺	合

图 16

TABLE OF COMPARATIVE NOTES.

Western Key-Notes. 字律西	Western New Notation. 字俗西	Contractions used by Priests. 字道僧	Modern Notes. 字俗	Ancient Notes. 字文	Notes used in playing the Kin. 字琴	The 12 Key Notes. 字律二十
	f'		上			
	m'		乙	角少	[illegible]	
	r'		五	商少		
C	d'	六	六	宮少	[illegible]	鐘黃 半
B	t	〢	凡	宮變		鐘 應
B♭ A♯	ta le					射 無
A	l	丨	工	羽	[illegible]	呂 南
A♭ G♯	law se					則 夷
G	s	人	尺	徵	[illegible]	鐘 林
G♭ F♯	sa fe		勾	徵變		賓 蕤
F	f	夕	上		[illegible]	呂 仲
E	m	丶	乙	角	[illegible]	洗 姑
E♭ D♯	ma re				[illegible]	鐘 夾
D	r	フ	四	商	[illegible]	簇 太
D♭ C♯	ra de					呂 大
C	d	L	合	宮	[illegible]	鐘 黃
	t_1		凡			
	l_1		工	羽太		
	s_1		尺	徵太		

图 17

谱例来源：李提摩太夫人《小诗谱》（上海广学会 1901 年重校石印）；*The Chinese Recorder* 21. 9 (1890): 417－418.

李提摩太夫妇对工尺谱的创造性实验也引起了其他传教士对改进工尺谱的兴趣。有一位名 J. W. H. John 的传教士就在 1891 年 7 月发表的一篇题为《中国音乐》的文章中指出，与其"图工尺之表，存嗖乏谱之体"，还不如采用一种"联合系统"（Union System），直接用五线谱之体。他举例（见图 18）说，"如果下面的曲子由三个人同时来唱，一人读 E、G、A、B 等，第二个人按首调法唱 la、[do]、ray、me 等，第三个人唱四、上、尺、宫等，那么无论在节拍上和音调上都会达到完美的统一"。[49]

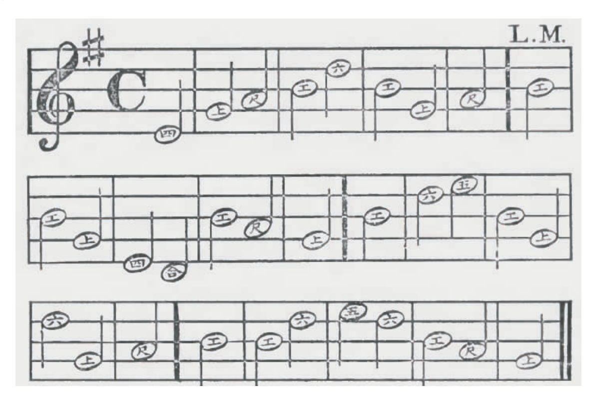


图 18

谱例来源：*The Chinese Recorder* 22.7 (1891): 313

结 语

让我们回到哈里森上世纪80年代中期所用来概括17世纪到19世纪30年代西方人对东方音乐几种态度的3个词。以上我们考察的基督教天主教士和新教传教士与工尺谱的案例，似乎印证了哈里森"观察、诠释、利用"的理论。的确，在工尺谱的问题上，传教士经历了从最初的观察与阐释，到最后创造性利用的过程。这一过程背后的原因虽有多种，但从总体上显示了基督教(广义的)传教士对中国本土文化的认识与转化的曲折过程。

传教士对中国本土音乐传统这一从接触到了解、从了解到应用的过程，也为我们了解西方人对中国音乐文化态度的多样性提供了案例，进而使我们更真切地看到了中西文化交流的多元性。西方来华传教士并非是一个同质的、在时间和空间上都没有变化的整体。通过以上数例，我们可以看到，同是来自西方的基督教传教士，在面对中国音乐文化时，所采取的态度和策略不尽相同。在中西文化交流的过程中，传教士往往是身兼数职，不仅是西学在华土的传播者，也是中国传统文化在海外的弘扬者，同时还是中国文化传统的吸收者。

责任编辑：郭爽

注释：

①何昌林：《古谱与古谱学》，《中国音乐》1983年3期，9页。王耀华等著《中国传统音乐乐谱学》，福建教育出版社，2006年。

②吴晓萍：《中国工尺谱的文化内涵》，《中国音乐学》，2004年1期，82页。

③Frank Ll. Harrison，"Observation，Elucidation，Utilization：Western Attitudes to Eastern Musics，ca. 1600-ca. 1830" in Malcolm H. Brown and Roland J. Wiley eds.，*Slavonic and Western Music：Essays for Gerald Abraham* (Ann Arbor，Mich.：UMI Research Press；Oxford，England：Oxford University Press，1985)，p. 5.

④Kii－Ming Lo，"New Documents on the Encounter between European and Chinese Music" *Revista de musicologia* 16.4(1993)：23.

⑤陈艳霞著，耿昇译，《华乐西传法兰西》，商务印书馆，1998年，85页。

⑥同⑤167页。

⑦该卷刊载了钱德明的《中国古今音乐篇》，但"除了书目标题不同之外，其余则完全一致：同一家出版书店、同样的开本、相同的页码、同样多的图版"。见陈艳霞著，耿昇译《华乐西传法兰西》，100页。

⑧如对钱德明颇有研究的陈艳霞就认为"钱德明神父不识当时的中国乐谱。其汇集中的乐谱是由充任他秘书的中国文人选择的"，他虽然"精通古律"，但"他并没有发现近代中国人的记谱法并不始终与诸如黄钟、大吕等那样的古老记谱法相符"，钱甚至"误译"工尺谱(见陈艳霞《华乐西传法兰西》，86-87；166-168；189-190页)。关瑛瑛则持不同意见。她认为钱德明没错，是陈艳霞自己理解错了。见关瑛瑛《浅谈〈华乐西传法兰西〉中文版及原著中的疏漏》载《中央音乐学院学报》2011年第3期，131-133页。关于该问题，笔者将另外撰文讨论。

⑨Harrison，"Observation，Elucidation，Utilization：Western Attitudes to Eastern Musics，ca. 1600-ca. 1830"，p. 10.

⑩Jean－Benjamin de Laborde，*Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris，1780)，Vol. 1，pp. 43-44. 译文引自陈艳霞著，耿昇译《华乐西传法兰西》，86页。

⑪Harrison，"Observation，Elucidation，Utilization"，p. 14.

⑫陈艳霞著，耿昇译《华乐西传法兰西》，186-192页。

⑬Kii-Ming Lo，"New Documents on the Encounter between European and Chinese Music"，p. 25.

⑭Jack J. Gerson，*Horatio Nelson Lay and Sino-British Relations*，1854-1864 (Harvard East Asian Monographs，1972)，pp. 5-14；阙维民《剑桥汉学的形成与发展》载《汉学研究通讯》21. 1(2002)：33。

⑮G. T. Lay，"Remarks on the musical instruments of the Chinese，with an outline of their harmonic system，" *The Chinese Repository*，8. 11(1839)：38-54.

⑯G. T. Lay，*The Chinese as They Are：Moral，Social，and Literary Character* (London：William Ball，1841)，p. 78.

⑰吴晓萍《中国工尺谱的文化内涵》，84-85页。

⑱同⑰p. 78.

⑲同⑰p. 79.

⑳卫三畏是美部会派往广州传教站的印刷工，1833年10月到广州，在中国长达40年之久。在华最初的20年间，他的主要工作是编辑和印刷《中国丛报》，后离开教会，在美国驻华使团任职。1877年他回美后，任耶鲁大学汉学教授。他的代表作《中国总论》是卫氏1844年底回美国后，在全国各地发表的关于中国的多次演讲的基础上写成的书稿。该书1848年在纽约和伦敦首版后，很受欢迎，多次再版。"不仅成为研究中国的学者的参考书，而且作为中国历史文化课的教材而被一些英美教育机构长期使用。《中国总论》的大部分还被翻译成德文和西班牙文出版，在西方的影响很大。1877年卫三畏回到美国后，又对《中国总论》做了一些修改，修订版于1883年出版"。见顾钧《卫三畏与〈中国总论〉》载《汉学研究通讯》21. 3(2002)：13。

㉑S. W. Williams，*The Middle Kingdom* (New York and

London: Wiley and Putnam, 1848), Vol. 2, pp. 164-165.

㉒同㉑pp. 164-165.

㉓同㉑p. 95.

㉔同㉑p. 96.

㉕帅福守夫妇是最早到上海的美国圣公会教士之一。他于1845年11月19日抵沪。由于健康原因,他于1853年2月不得不携妻子及两个孩子回美国,于同年5月抵达纽约。在美期间,他除了努力在纽约、加利福尼亚中国侨民中建立传教点外,还为引起美国民众对中国传教会的兴趣四处奔走。1856年,他被重新任命为中国传教士,2月26日从旧金山启航,4月15日重抵上海。在沪期间,他除了掌管教堂事物外,还创办了中国最早的盲人技工学校。1861年,帅福守辞去圣公会教职,但之后几年他仍在中国和日本传教(主要是来往的海员和外侨)。1890年10月5日,帅福守在英国靠近伦敦的寓所病逝。见 *An Historical Sketch of the China Mission of the Protestant Episcopal Church in the U. S. A. From the First Appointments in* 1834 *to Include the Year* 1892 (New York: The Domestic and Foreign Missionary Society of the Protestant Episcopal Church in the United States of America, 1893), 3rd edition, pp. 15-31, 109.

㉖E. W. Syle, "On the Musical Notation of the Chinese," Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society 1. 2(1859):176-179.

㉗"皇家亚洲文会北中国支会"成立于1858年,其前身为"上海文理学会"(Shanghai Literary and Scientific Society)。"上海文理学会"1857年9月24日由在上海的18位外侨发起,以学术研究为宗旨。新教传教士裨治文、帅福守、艾约瑟、雒魏林、卫三畏等为发起人。1858年,该会加盟英国皇家亚洲文会(Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland)后,改名为皇家亚洲文会北中国支会,简称"亚洲文会",直到1952年5月在华停止活动。见王毅《皇家亚洲文会北中国支会述论》载《复旦学报》,2003年5期。

㉘Syle, "On the Musical Notation of the Chinese," p. 176.

㉙同㉘p. 177.

㉚同㉘p. 177.

㉛㉜㉝㉞同㉘pp. 177-178.

㉟参见宫宏宇《狄就烈、〈乐法启蒙〉、〈圣诗谱〉》载《中国音乐》2008年第4期,第91-93页。

㊱苏慧廉1861年出生在英国的哈利法克斯市,1882年被英国基督教联合卫理公会委任为牧师。不久即被差会派来浙江温州传教,在华30多年间,他共开创过两百多个传教站。除宣教外,他还办过医院,开过学校等。苏慧廉和李提摩太夫妇交往甚密,义和团事件后,李提摩太在山西太原建立山西大学堂,并在岑春宣的邀请下任山西大学堂西学书斋总理。之后不久,李提摩太因担任广学会的总干事忙不过来,即聘苏慧廉为总教习。离开中国后,苏慧廉成为牛津大学的第三位汉学教授,从1920年上任到1935年去世,凡十五年。苏慧廉注重基督教典籍的华化工作。他曾把整部《新约全书》翻译成温州方言。英文著作除了《李提摩太传》外,学术性的著述有《中国与西方交通简述》、《中国佛教词汇》等。见 David Hawkes, "Chinese literature: An Introductory Note" in J. Minford and S. Wong eds., *Classical, Modern and Humane: Essays in Chinese Literature* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1989), p. 6;顾长声《传教士与近代中国》,上海人民出版社,2004年, 第314-315页。

㊲William E. Soothill, "Chinese Music and Its Relation to Our Native Services", Chinese Recorder, 21(1890):221-28 & 336-8. 参见宫宏宇《传教士与中国音乐——以苏维廉为例》载《黄钟》2008年第1期。

㊳Soothill, "Chinese Music and Its Relation to Our Native Services", p. 223.

㊴同㊳p. 223.

㊵㊶㊷同㊳p. 224.

㊸关于《小诗谱》的作者问题,刘奇认为是李提摩太夫人,而不是李提摩太本人(见刘奇《李提摩太夫 妇与〈小诗谱〉》载《音乐研究》1988年1期,23页),但李提摩太夫人1898年11月在上海所做的一篇题为"中国音乐"发言中,特提到她所用的笔记均来自她的丈夫李提摩太(Mrs. Timothy Richard, *Paper on Chinese Music*, Shanghai: American Presbyterian Press, 1899, p. 3)。这表明《小诗谱》应该也有李提摩太的贡献。

㊹Mrs. Timothy Richard, "Chinese Music", Chinese Recorder 21. 7(1890):311.

㊺刘奇《李提摩太夫妇与〈小诗谱〉》,27页。

㊻Mrs. Timothy Richard, "Introduction",《小诗谱》(上海广学会1901年重校石印)。

㊼Mrs. Timothy Richard, "Chinese Music", Chinese Recorder 21. 7(1890):311. Timothy Richard, "Thoughts on Chinese Missions: Difficulties and Tactics", Chinese Recorder, 11(1880):436.

㊽同㊻。

㊾J. W. H. John, "Chinese Music", The Chinese Recorder 22. 7(1891):312-313.